

Л. В. Зелінська,

Національний університет «Острозька академія», м. Острог

## ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ МОБІЛЬНОСТІ СЕЛЯН-КРІПАКІВ У КУЛЬТУРІ РОСІЙСЬКОЇ ІМПЕРІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

*У статті проаналізовано маргінальні образи музикантів у повісті «Іменини» російського письменника М. Павлова і в повісті «Музикант» українського письменника Т. Шевченка методом деконструкції.*

**Ключові слова:** соціальна мобільність, маргінальний тип, портрет.

*В статтє проанализированы маргинальные образы музыкантов в повести «Именины» русского писателя М. Павлова и в повести «Музыкант» украинского писателя Т. Шевченка методом деконструкции.*

**Ключевые слова:** социальная мобильность, маргинальный тип, портрет.

*The marginal images of the musicians in the novels «Birthday» by the Russian writer M. Pavlov and «The Musician» by the Ukrainian writer T. Shevchenko have been analysed by the method of deconstruction.*

**Key words:** social mobility, marginal type, portrait.

Так склалося традиційно в літературі, а відтак у літературознавстві, що тема зображення суспільних маргінесів звучить в мінорному тоні. Сучасний погляд на маргінеси як на феномен соціальної мобільності «відкритого суспільства» (К. Поппер), на нашу думку, глибше відкриє внутрішні ресурси образу людини, котра силою обставин виштовхнута поза звичні соціальні межі і потрапляє в нове поле міжперсональної комунікації. **Актуальність** цієї теми на початку ХХІ ст. у постколоніальних умовах України є очевидною як в аспекті соціально-економічному, так і культурному. Художня модель персонажа-маргінала відображає і формує суспільні стратегії. Літературними **об'єктами** дослідження вибрано повість «Іменини» (1835) російського письменника-кріпака М. Павлова (1803–1864) та повість «Музикант» (1854–1855) українського письменника-художника-кріпака Т. Шевченка (1814–1861). **Предметом дослідження** є аналіз літературних та малярських портретів як найбільш вагомих художніх засобів маркувати і формувати суспільні тенденції першої половини ХІХ ст. **Мета** – показати різновекторність художньої і суспільної тенденцій у культурі Російської імперії вказаного періоду. Таким чином здійснюється **міждисциплінарний підхід** до теми з допомогою **методу** деконструкції. Ідейною базою дослідження є праця філософа-соціолога К. Поппера «Відкрите суспільство та його вороги» (1945).

В огляді літературознавчих джерел необхідно підкреслити, що тема прози першої половини ХІХ ст. в національних літературах Російської імперії потребує переосмислення і ґрунтового аналізу на підставі сучасних методологічних підходів. Творчість М.Павлова знайшла зацікавлення серед сучасників, але досі мало вивчена: обмежена рамками радянської ідеології (Н. Трифонов [17], В. Вільчинський [3]) чи спробами її подолати (В. Маркович [8], Т. Пашаєва [10]).

П. Куліш, С. Аксаков вказували загалом на слабкість повістей Т. Шевченка. Таку ж позицію тримали М. Зеров [5] та О. Білецький [1]. Л. Кодацька [6] намагалася повістям надати соціального значення. Нові підходи запропонували В. Смілянська [16], О. Боронь [2]. Вони розглядають поетику, підтексти, проблеми композиції, інтертекстуальність.

**Новизна статті** полягає у тому, що проведено деконструктивне прочитання літературних творів, віднайдено «слабкі точки» сюжетів, виявлено типові кліше культури того часу.

Маргінальні типи творчих особистостей з'явилися в національних літературах Російської імперії під впливом романтизму. У цій статті зупинимося на образах музикантів. Між повістями «Іменини» М.Павлова та «Музикант» Т. Шевченка часова дистанція у 20 років. Проте це мало вплинуло на трактування соціальної мобільності талановитих кріпаків.

Історія безіменного молодого чоловіка-маргінала подана в повісті «Іменини» опосередковано, через рукопис, вручений оповідачеві його приятелем Н. Таким чином читач бачить колишнього кріпака очима аристократа, чує його історію у переказі аристократа, відповідним стилем і в рамках відповідного етикету. Треба відмітити, що в автора рукопису було художнє відчуття і бажання малювати яскраво: «Я тихо подкрался к двери, чтоб посмотреть в замок на незнакомца, и мне удалось. Он сидел развалившись на софе; большие голубые глаза устремлены были в потолок; длинные русые волосы падали в беспорядке на широкий лоб, на котором лежал большой рубец, по-видимому признак сабельного удара; правая рука была подвязана; в левой он держал гитару. На нем был военный сюртук; в петлице висел Георгий» [9, с. 7]. Портрет крізь замкову щілину кімнати поштової станції хоча й схематичний, але цілком в дусі романтизму.

М.Павлов динамічно розгортає зображення: незнайомиць приходить в гості і цей епізод, зрозуміло, дає привід для створення портрету крупним планом. «Это был мужчина средних лет, высокого роста, стройный станом. Цвет лица его носил на себе грубые следы непогоды и жаров; но черты были выразительны. Передо мной стоял неджонинный человек» [9, с. 8]. Загальні прикмети – вік, ріст, осанка, риси обличчя – це звичний погляд. Без коментаря: «Я осыпал его приветствиями искренно, от полноты чувства, внушенного пением; он жал мою руку и улыбался с приметным удовольствием. Но с первого раза мне показалось, что он неразговорчив и язык его не имеет светской гибкости» [9, с. 8], – не відбулося б оживлення портрета. Головним акцентом на цій глибшій психологічній площині є комунікативні здібності маргінала. Несміливість при першому рукоштовпанні, відсутність шаблонних фраз для такої okazji видавало в чоловікові відсутність виховання – автоматизму етикету аристократа.

При ближчому знайомстві: «...воображение наше разыгралось, язык стал вольнее. Чудный незнакомец осенил мою душу и пленительным голосом, и мужественною наружностью, и военными похождениями, которых краткую историю читал я на его белом кресте, на рассеченном лбу и на подвязанной руке. Он заговорил о музыке и о войне, глаза его сверкали вдохновением, а стакан опустошал бутылки. Я заметил, что мой ласковый, дружеский прием сильно подействовал на него; он стал веселее, и тогда я приписал это доброте сердца; теперь бы объяснил себе такую веселость простее, удовлетворенным самолюбием. Тогда я был молод, счастлив. Хвастливости не проглядывала в речах офицера, но смелые выражения обнаруживали необузданность чувств» [9, с. 9]. Тут портрет маргінала ще глибше входить в суб'єктивне «я» аристократа, який зворушливо відзеркалює самого себе. Портрет переходить у характеризування, а далі у монолог-сповідь маргінала, стиль мовлення котрого співпадає із стилем мовлення аристократа. Відбулася повна асиміляція, при котрій досвід перебування у неволі відкидається як непотрібний тягар і ганебне клеймо.

«Жадно я хватался за книги; но удовлетворяя моему любопытству, они оскорбляли меня: они все говорили мне о других и никогда обо мне самом. Я видел в них картину всех нравов, всех страстей, всех лиц, всего, что движется и дышит,

но нігде не виступив! Я був существо, исключенное из книжной переписи людей, нелюбопытное, незанимательное, которое не может внушить мысли, о котором нечего сказать и которого нельзя вспомнить... Я был хуже, чем убитый солдат, заколоченная пушка, переломленный штык или порванная струна...» [9, с. 14]. Почуття унікальності власної особи викидає в нього образ на усю цивілізацію і впадає в занижену самооцінку. Літературу оцінює так, ніби усе прочитав й залишився розчарованим. Французька проза XVIII ст., починаючи з роману П'єра Карле де Шамблен де Маріво (1688–1763) *Le paysan perverti* («Селянин, який вийшов у люди») або в російському перекладі «Удачливий крестьянин» (1735–1736) і завершуючи пікантним романом Нікола Ретифа де Ла-Бретонн (1734–1806), письменника-самоука, за походженням селянина, котрий написав понад двісті томів і перебував під впливом Ж.-Ж.Руссо, *Le Paysan perverti* («Розбещений селянин, або Небезпека міста, 1775»), – не була врахована М. Павловим у наведеному пасажі. Додамо, що багато творів П. Маріво перекладені на російську мову ще у XVIII ст., а десяти томник його творів вийшов у Парижі в 1825–1830 рр. Величезний масив світської літератури Західної Європи, з описами людської фізіології і психології зупиняла патріархальна ідеологія Російської імперії.

З іншого боку, для того, щоб не бути вилученим із «книжного перепису людей» і змогти завести пружину сюжету, треба стати суб'єктом, вести нестандартні дії, приймати нестандартні рішення. В усій розповіді головного героя «Іменин» не знаходимо жодного епізоду, в якому би ініціатива належала йому. Приховані бажання – я хочу стати «своїм» серед аристократів; я нещасний тому, що не можу стати «своїм» серед аристократів – постійно роз'являють колізію маргінала. У повісті це нез'ясована колізія, котру ні автор рукопису, ні оповідач не бачать. Можна припустити, що і сам письменник її розумів як «праведний гнів» «малих світу цього».

М. Павлов був вкуплений з кріпацтва в 11-річному віці, а значить пережиті проблеми адаптації були ранньопідлітковими. На наш погляд, це до певної міри вплинуло на логіку сповіді головного персонажа. Момент виштовхування сільського хлопця із його середовища (чи по-іншому – общини, племені, які К. Поппер називає «закритим суспільством») у повісті описано як приниження і трагедію усього життя. «Розвал закритого суспільства /.../ справив на громадян таку ж дію, яку справляє серйозна рідина сварка та розпад родинного вогнища на дитину» [14, с. 199–200], – пояснює К. Поппер. Трагедія дитини, а не шанс краще **зреалізувати свою особистість**, – стала наскрізною ідеєю повісті. Тому найбільш емоційними були спогади про дитинство. Письменник опускає такі важливі події як становлення музиканта, його працю над професійним удосконаленням. Без зусиль персонаж міняє флейту на скрипку і фортепіано; потім стає співаком. Також опущено історію особистості, яким чином перетворився хлопець-кріпак спочатку в маестро, а потім в мужнього штаб-ротмістра.

Усе, що відноситься до світу виживання дорослої людини, у повісті зредуковано, натомість розгорнуто дитячі переживання і страхи перед проявами відкритого суспільства. І саме ці страхи Т. Пашаєва використовує як підстави для соціальної критики; бачить новаторство М. Павлова в тому, що «типичний романтический конфликт героя со средой приобретает здесь конкретный, ужасающий и такой для того времени обыденный смысл. Обычное, каждодневное, не вызывающее удивление (крепостное право) становилось особенным, привлекало внимание» [10, с. 189]. Для ілюстрації соціальної нерівності дослідниця вибрала фрагмент розповіді штаб-ротмістра про те, як він, ще будучи музикантом, став свідком розмови двох поміщиків. Один з них похвалився вигідним продажем двох кріпаків-музикантів. Ні персонаж, ні дослідниця не припускають іншого варіанту, наприклад, здобуття тими двома кріпаками-музикантами волі.

У розповіді штаб-ротмістра сентенції про соціальну нерівність виведені із страху перед конкуренцією. При зміні середовища, а тим більше при вертикальному пересуванні «вгору», де змагальність відбувається невідомими для людини «низу» засобами і способами, конкуренція постає у вигляді тотальної жорстокості світу. Особливо вразливим на цю «жорстокість» є інтелігент. В образі кріпака-маргінала втілено світовідчуття людини, котра більше розмірковує, аніж діє. З іншого боку, у повісті проблеми соціуму складно перемежовані із проблемами відчуження між митцем та натовпом. Митець очікує на проникливу оцінку своєї творчості, а реципієнти його мистецтва висловлюються штампами. Від такого спілкування у митця формуються почуття самотності.

М. Павлов підсилює ці почуття соціально нерівним, а тому безнадійним коханням колишнього кріпака до Александріни, внучки поміщиці. Герой почуває себе ізгоем, стає солдатом, але і це не рятує його від фатальної зустрічі із законним чоловіком своєї коханої і з нею самою також. У фіналі сказано, що штаб-ротмістра убито на дуелі. Подано здогад про другого дуелянта – ним був той самий аристократ N, невідомий автор рукопису, чоловік Александріни. На нашу думку, письменник таким чином ховає у підтекст ідею самогубства персонажа-маргінала. Адже досвід воєнних подвигів штаб-ротмістра явно переважав хоробрість і витримку N. Відтак загальна картина повісті повинна зазвучати в трагічному мінорі – неприкаяна душа маргінала поза своїм домом, класом, землею жити не може.

«...Зусилля, яких постійно вимагає від нас життя у відкритому і почасти абстрактному суспільстві: намагання бути раціональними, відмова принаймні від декотрих з наших емоційних соціальних потреб, контроль за собою та прийняття відповідальності. На мою думку, – пише К. Поппер, – ми повинні вважати це напруження платою за кожен крок на шляху до знання, розважливості, співпраці та взаємодопомоги /.../. Це ціна, яку ми сплачуємо за те, щоб бути людьми» [14, с. 199]. Вказані К. Поппером риси характеру, які за життєвою необхідністю набуває людина у відкритому суспільстві, відсутні в безіменного персонажа-маргінала «Іменин». Специфіка російського романтизму і реалізму – викликати співчуття до соціально сліпого героя.

Художню модель М. Павлова порівняємо із біографією кріпака-художника Г. Сороки (1823–1864): що відфільтрувалося часом і зникло, а що було зафіксоване і стало історією його життя. Зрозуміло, художник має інші, аніж музикант проблеми соціальної адаптації. Він залишається вдома, однак із чужим для односельчан ремеслом. У селі скептично відносяться до занять не на землі. Селянин-художник – «інший» серед «своїх». Краєзнавець Д. Подушков пише, що «в представленні крестьянского мира живопись, хоть и иконопись – забава, блажь, свидетельство о не умении, либо о не желании работать на земле. (Мол понятно, когда монах пишет иконы в монастыре, на то он и монах, поэтому и из мира ушел, чтобы посвятить свою жизнь Богу. Но чтобы крестьянин променял землю на такое ненадежное ремесло? Чудит, односельчанин)» [12]. Бачимо, наскільки маргінальність всередині власного класу також потребує психологічних зусиль.

Г. Сорока досягнув особистого благополуччя, у нього була сім'я і двоповерховий будинок, у якому він завіз школу малювання. Уже після реформи кріпосництва, будучи юридично вільним входить у ще більш загострені стосунки зі своїм колишнім паном. Від імені односельчан пише скарги, на котрі влада зреагувала арештами і покараннями правдошукача. Та проте невідомо, чи лише протистояння викликало депресію і підштовхнуло Г. Сороку до самогубства. При схожості фіналів повісті і реальної історії, в другому випадку маємо прояви незалежності успішної особистості.

Їх можна «прочитати» і на автопортреті. Ракурс свого обличчя Г. Сорока розвернув так, щоб показати гармонійну лінію носа, чуттєвих уст і підборіддя. Знав свої риси обличчя добре й виставляв їх у вигідному плані. Ретельно укладена

зачіска округло вимальовує лоб. Перед нами елегантний молодий чоловік, із вдумливим поглядом темних очей. Одягнутий у неселянського покрою білу сорочку із шарфом, котрий надає чоловікові професійного іміджу художника. Про таку особу не можна сказати, що вона із заниженою самооцінкою.

Питання життєвого успіху колишнього селянина-кріпака на початку 1990-х рр. видалося сенсаційним відносно особи Т. Шевченка. Г. Грабович першим у шевченкознавстві вказав на «активне, напружене й повнокровне життя молодого художника й літератора, з світськими й інтелектуальними контактами, відвідинами літературних салонів, театрів і опери. Це було життя привабливого молодого чоловіка, якого приймали у вищому світі, якого цінували; ним захоплювалися російські й українські його шанувальники. До речі, якщо врахувати походження Шевченка, усе те могло б скидатися на повний життєвий успіх. Однак все це не знайшло відображення в поезії» [4, с. 15]. Постає запитання: а чи в культурі Російської імперії і, зокрема, в її столиці був заданий тон, настрій, врешті тема життєвого успіху людини «низів»? Повість «Іменини» М. Павлова, якою захоплювалася петербурзька еліта, відповідає на питання негативно. Російський автор як колишній кріпак не осмислював особистих досягнень.

У листі до брата Микити від 15 листопада 1839 р. Т. Шевченко коротко зазначає: «/.../Так от, бач, живу, учусь, нікому не кланяюсь і нікого не боюсь, окрім Бога – велике щастя бути вольним чоловіком, робиш, що хочеш, ніхто тебе не спинить/.../» [7, с. 12]. І це все про довгождане звільнення... Так само скромно про суть нового життя. Чи можемо назвати перший автопортрет Т. Шевченка, намальований після публікації «Кобзаря» і в процесі написання «Гайдамак», – малярським свідченням успішної особистості? Уже при першому погляді відчутний внутрішній драматизм і напруженість. Хвилясте волосся, глибокі западини очей під високим випуклим лбом художник відтінює гарячим червоним кольором, котрий резонує із барвою уст. Погляд широко відкритих карих очей неясний. Хоча обличчя яскраво освітлене, проте в очах світло відбивається тьмяно. Масивний темно-зелений комір затуляє плече, оголюючи незахищену лінію шиї. Романтична поривність вперед, у майбутнє, без огляду на теперішнє, успішне воно чи ні, – таким здається стан портретованого. Ф. Пономарьов, близький товариш Т. Шевченка, згадує обставини написання автопортрета: «На /.../ антресолях [у майстерні Ф. П.] мой бедный Тарас помещался во время тяжелой своей болезни, поглощавшей наши скудные средства. В это самое время он написал с себя масляными красками портрет...» [13]. Спогади навряд чи пояснюють художню манеру портретиста. Швидше підштовхують до поверхового висновку про те, що хвороба змусила Т. Шевченка подивитися на себе в червоній палітрі. Проте незакінчений портрет П. Куліша написаний у тій же гарячій колористиці, такими ж крупними мазками. Сьогодні цю манеру можна назвати модерною.

Повість «Музикант» написана фактично в ситуації життєвої катастрофи – покарання і заслання. У творі знаходимо два-три зітхання розповідача на тему невідомої долі, за інтонацією схожих на вище наведену фразу із листа до брата. Стриманість Т. Шевченка та сама.

На волі він не писав епічних творів. «Музикант» був четвертою із усіх дев'яти повістей. Простежується тенденція – Т. Шевченко як прозаїк мало користується власним досвідом портретиста. Другорядних персонажів не візуалізує зовсім або заледве подає рису – дві. До головного героя – кріпака-музиканта Тараса Федоровича більш уважний, хоча протягом повісті портретує лише один раз, під час першого знайомства на балу в момент слухання концерту симфонічної музики. Розповідач-художник за прізвиськом Антикварій виокремив серед оркестру віолончеліста: «Это был молодой человек, бледный и худощавый, – все, что я мог заметить из-за виолончели. Костюм свои он исполнял с таким чувством и мастерством, что хоть бы самому Серве так впору» [18, с. 187]. Художник воліє бути радше музичним критиком. Оцінку віртуозності віолончеліста подає через порівняння з іншим виконавцем.

Сьогодні прізвище бельгійського віолончеліста-реформатора А. Ф. Серве (1807-1866), який гастролював у Росії протягом 1839 – 1841 рр., нічого не говорить. Для читача ж першої половини XIX ст. така оцінка Т. Шевченка була надто завищеною. Т. Булгарін у журналі «Северная пчела» 1839 р. опублікував особисті враження від гри А. Ф. Серве, котра «исполненная огня, силы, нежности, чувства, /.../ приводит сердце в сладостный трепет, потрясает все нервы и фибры, волнует кровь, воспаляет даже воображение. В его руках виолончель действительно сделалась царицею инструментов... Сначала многие упрекали его в слишком частой вибрации струн, производимой дрожанием пальца для получения большего сходства между их звуками и человеческим голосом; нынче те же строгие судьи хотели бы сами подражать несравненному механизму великого артиста; нынче все поняли, что это не манерность, но звучный отпечаток глубокого чувства...» [15, с. 62]. Розповідач Т. Шевченка не описує детально виконавської майстерності, не проймає читача емоційно, більше того, допускає прикру помилку, називаючи неіснуючий твір композитора Ф. Мендельсона, і за назвою – «Буря» – відтворює настроєву атмосферу. Пізніше зізнання музиканта Тараса у бесіді з Антикварієм про те, що інструмент, на якому вчився у Берліні (««ходил *несколько раз* [шрифт – Л.З.] к *Шпору*»), – скрипка, «а виолончель это уже так» [18, с. 189], – ставить під серйозний сумнів порівняння із А. Ф. Серве.

Портрет музиканта Антикварій довершує у наступному номері концерту: «Началась увертюра из «Прециозы» Вебера. И я, к удивлению моему, увидел виолончелиста со скрипкою в руках почти рядом с капельмейстером. И теперь я его мог лучше рассмотреть. Это был молодой человек лет двадцати с небольшим, стройный и грациозный, с черными оживленными глазами, с тонкими едва улыбающимися губами, высоким бледным лбом. Словом, это был джентльмен первой породы. И вдобавок самой симпатической породы» [18, с. 188]. Художник малює музиканта в момент його натхнення, але саме цього бракує в описі, психофізичний стан Тараса відсутній. Його постать статична, риси обличчя і колористика подані в благородному біло-чорному контрасті – характерному кліше аристократів. Кліше підсилює англійське поняття джентльмен, вжите автором, на наш погляд, асоціативно і в безпосередньому значенні слова – ніжний чоловік. Ніжність проголошується домінантою натури маргінала.

Т. Шевченко не малює динамічний портрет, тобто мінливий стан музиканта під час гри. Де руки віолончеліста і скрипала? – питання пряме, але має свій резон. Усього через рік після написання повісті Т. Шевченко познайомився з Л. Алексєвим, осавулом Уральського козачого війська і створив його портрет в техніці сепія з гітарою в руках. Ретельно промальовував момент гри: правою рукою чоловік напружено тримає акорд, лівою вільно перебирає струни. Видно, що це не пальці музиканта. Руки освітлені (особливо ліва) так само, як і обличчя. З чого робимо висновок: Т. Шевченко прагнув, щоб портрет «звучав», мав внутрішню динаміку. Літературний портрет музиканта «не звучить»...

Після музики К. М. Вебера Антикварій покидає концерт, і не тому, що стався конфуз із аплодисментами. Вийшов за власним бажанням, передбачаючи, що нічого кращого вже не почує (і цим мимоволі знову підважує порівняння із А. Ф. Серве). Подібним чином поводить себе нетерпляча імпульсивна натура. Як провідник сюжету розповідач-художник одні епізоди зминає, інші деталізує, незважаючи на загальну логіку чи необхідність. Концерт у нічному парку серед двірні і концерт на хуторі серед найближчих друзів подано у такій же «непортретній» і «немусичній» атмосфері. Натомість влас-

не занурення у нічний пейзаж чи красвид хутора Антикварій описує із зворушенням та моральними істинами. Его митця керує непомітно для нього самого.

Розповідач не усвідомлює, що може завдати навіть страждань близьким людям. Наприклад, у налагодженні зв'язків із М. Глінкою у справі викупу кріпака-музиканта. Антикварій запевнив Тараса, що композитор знаходиться у Петербурзі. Однак лист, на який було покладено стільки сподівань, адресата не знайшов, – той перебував закордоном другий рік. Тарас від цієї звістки важко і довго хворів, Антикварій дізнався про це через роки, але своєї провини не відчув.

Перебування кріпака-музиканта у Петербурзі, в ситуації смерті подружжя поміщиків, а відтак неочікуваної волі, було по суті певним життєвим експериментом, випробуванням маргінала на цілеспрямованість. Якщо Тарас був віртуозом рівня А. Ф. Серве, то свій статус міг випробувати перед столичною публікою. Однак після хвороби кріпак-музикант потрапляє у злидні та відчай. Щоб вразити контрастом протилежних доль музикантів, автор повісті приводить українського виолончелиста-скрипача на концерт А. Ф. Серве і А. В'єтана. Реакція Тараса подібна до розповідача на початку повісті: «Боже мой! я не слышал да и не услышу никогда ничего прекраснее! *Лист* перед *Серве* – фанфарон, простой механик, ремесленник перед художником, больше ничего» [18, с. 220]. На цьому жорсткому порівнянні вичерпуються враження від музики і виконавства двох бельгійських музикантів. «Я смутно помню, как я вышел из залы. И как пришел домой. Помню только, что товарищи отняли у меня виолончель и спрятали. С того вечера я уже не беру виолончеля в руки и звуков его слышать не могу. Для меня это все равно, что ножом по сердцу» [18, с. 220]. І згодом висновок: «Виолончель я думаю совсем оставит. Да и у кого хватит духу играть на ней, слышавши *Серве*?» [18, с. 223].

Не соціальне походження, не рівень професіоналізму мали вирішальне значення у процесі адаптації маргінала, а його здатність терпляче долати перешкоди, завжди вчитися і йти до мети. Тарас не витримав у Петербурзі реальних відносин відкритого суспільства. І вдома, коли новий поміщик відпускав музикантів на оброк, відмовився бути скрипалем, став лісничим. Це була його воля. Нарешті давні друзі-хуторяни викупили Тараса із кріпацтва, він одружився із хуторяною. Таким чином автор повісті нагороджує страждання маргінала, повертаючи його у закриту спільноту.

**Висновки.** М. Павлов у повісті «Іменини» і Т. Шевченко у повісті «Музикант» створюють образи кріпаків-маргіналів, що вимушено виходять поза свої соціальні рамки. Навиків виживання у відкритому суспільстві обидва персонажі не здобувають. У безіменного героя М. Павлова занижена самооцінка. Свое минуле він стирає, майбутнього не бачить, а теперішнє застигає в ситуації «поміж». Хоча у повісті «Музикант» Т. Шевченко зробив акцент на професіоналізмі героя, але вихід у відкрите суспільство Петербурга завершив також крахом. Модель успішного героя-маргінала на прикладах біографій самих же авторів двох повістей, не знаходила художньої реалізації у національних літературах Російської імперії першої половини XIX ст.

#### Література:

1. Білецький О. І. Російська проза Т. Г. Шевченка / О. І. Білецький. Збір. праць: В 5-ти т. – К. : Наук.думка. – 1965. – Т. 2. – С. 219-243.
2. Боронь О. Поетика повісті Тараса Шевченка «Музикант» / Слово і Час. – 2010. – № 3. – С. 30–39.
3. Вильчинский В. Николай Филиппович Павлов. Жизнь и творчество / В. Вильчинский. – Л. : Художник. – 1970. – 183 с.
4. Грабович Г. Шевченко як міфотворець / Г. Грабович / Пер. з англ. С. Павличко. – К. : «Радянський письменник», 1991. – 212 с.
5. Зеров М. Російські повісті Шевченка / М. Зеров: Твори в двох томах. – Т. 2. – К. : «Дніпро». – 1990. – С.175–179.
6. Кодацька Л. Художня проза Т. Г. Шевченка / Л. Кодацька. – К. : Наук. думка, 1972. – 327 с.
7. Листи до Тараса Шевченка. – К. : Наук. думка. – 1993. – 384 с.
8. Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма / В.Маркович. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: сб. произведений. – Л., 1989. – С. 5–37.
9. Павлов Н. Именины / Н. Павлов. Русские повести XIX века 20–30-х годов. Том 2. – М.-Л. : ГИХЛ, 1950. – С. 5–21.
10. Пашаева Т. Три повести Н.Ф. Павлова. Традиции и новаторство / Т. Пашаева // Филологические науки. – Тамбов : Грамота. – 2010. – № 1 (5). – Ч. I. – С. 189–193.
11. Петриченко Н. Українська, польська та російська проза першої половини XIX століття: діалогізм, конвергенція, оповідальність / Н. Петриченко. – К. : Університет «Україна», 2009. – 415 с.
12. Подушков Д. Григорий Васильевич Сорока – творческий символ Удомельской земли // Режим доступу до електронного ресурсу : <http://starina.tverlib.ru/us-331.htm>
13. Пономарев Ф. Воспоминания // Режим доступу до електронного ресурсу : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev7028.htm>
14. Поппер К. Відкрите суспільство та його вороги / К. Поппер. – К. : «Основи». – Т.1. – 1994. – 444 с.
15. Самин Д. А.Ф. Сербе / Д. Самин. 100 великих музыкантов. – М., 2002. – С. 60–63.
16. Смілянська В. Шевченкові повісті: український гумор у російському тексті / В. Смілянська // Шевченкознавчі розмисли: Зб. наук. праць. – К. : Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – 2005. – С. 254–263.
17. Трифонов Н. Повести Н. Ф. Павлова / Н.Трифонов // Ученые записки МГПИ. – М., 1939. – Вып. 2. – С. 92–132.
18. Шевченко Т. Музикант / Т. Г. Шевченко. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол. : М. Г. Жулинський та ін. – К. : Наук. думка, 2001. – Т. 3. – С.178–240.